

0- 770518

На правах рукописи

Болдырева Татьяна Владимировна

**ТИПОЛОГИЯ КУЛЬТУРНЫХ КОДОВ В ДРАМАТУРГИИ
Л.Н.АНДРЕЕВА**

10.01.01 – Русская литература

Автореферат диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук



Самара – 2008

Работа выполнена в Самарском государственном педагогическом
университете

Научный руководитель:

кандидат филологических наук, доцент **Журчева Ольга Валентиновна**

Официальные оппоненты:

доктор филологических наук, доцент **Пономарева Елена Владимировна**

кандидат филологических наук, доцент **Шевченко Екатерина Сергеевна**

Ведущая организация:

Саратовский государственный университет им. Н.Г.Чернышевского

Защита состоится «5» июня 2008 года в 10⁰⁰ часов на заседании
диссертационного совета Д 212.218.07 при Самарском государственном
университете по адресу: 443011, Самара, ул. Академика Павлова, 1, зал
заседаний.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке Самарского
государственного университета.

Автореферат разослан «29» апреля 2008 года

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА КГУ



0000434424

Ученый секретарь

диссертационного совета

Г.Ю. Карпенко

Карпенко Г.Ю.

Общая характеристика работы

«Границы между различными концепциями эпохи, складывавшимися в творчестве разных художников, пролегают не во всех случаях по линиям, по которым мы все еще с привычной легкостью разделяем писателей на «школы» и «направления». Они затрагивают, как видно, какие-то иные, не столь явно выраженные, но не менее важные стороны писательского мирозерцания и психологии личности, нами еще не выявленные и не описанные. Чем объяснить, например, что Л.Андреев, в своем отношении к человеку объективно примыкал к Ф.Сологубу, хотя по чисто человеческим качествам натуры тяготел к Горькому?»¹, – отмечает Л.Долгополов, оценивая мировоззренческую и эстетическую ситуацию рубежа XIX-XX вв. Подобный вопрос заставляет задуматься о существующих «инструментах» литературоведческого анализа, раскрывающих суть такого сложного явления в истории русской литературы, как творчество Л.Н.Андреева, при этом наименее исследованной остается в настоящее время его драматургия.

Большинство исследований, посвященных этому вопросу, носит обзорный характер, дающий самые общие представления о наиболее известных пьесах писателя: «Жизнь Человека», «Царь Голод», «Анатэма», «Дни нашей жизни», «К звездам», «Собачий вальс», «Реквием», «Екатерина Ивановна», «Савва», «Черные маски», «Океан», «Анфиса», «Тот, кто получает пощечины», «Мысль». При этом, как правило, без внимания остаются одноактные пьесы Л.Н.Андреева. Вопрос об определении художественного метода и стиля драматических произведений Л.Н.Андреева решается литературоведами хотя и не всегда однозначно, но все же не выходит за рамки уже сложившейся традиции указывать на «промежуточное» положение драматурга в историко-литературном процессе. Но механическое деление драматургии Андреева на реалистическую и символистскую сильно упрощает художественную картину мира драматурга, поскольку в поэтике его пьес можно обнаружить элементы, отсылающие к самым разным художественным направлениям.

Объектом изучения в диссертационном исследовании стали пьесы Л.Н.Андреева с наиболее ярко выраженными чертами художественного метода и стиля писателя: «К звездам», «Жизнь Человека», «Царь Голод», «Анатэма», «Дни нашей жизни», «Черные маски», «Екатерина Ивановна», «Профессор Сторицын», «Мысль», «Собачий вальс», «Реквием», а также малоизученные одноактные пьесы драматурга: «Любовь к ближнему», «Честь», «Упрямый попугай», «Кающийся».

Предметом изучения стали знаки культурного кода в ткани драматургических произведений Л.Н.Андреева: образы-символы, мифологемы и архетипы; элементы поэтики, связанные с выражением авторского сознания в пьесе.

Актуальность исследования обусловлена тем, что в работе предлагается новый подход к интерпретации драматургии Л.Н.Андреева, соответствующий современному состоянию теории литературы. Выбранный в работе подход позволяет расширить прочтение художественного произведения с точки зрения определенных структур, имманентно автору присутствующих в художественном произведении – кодов общественного и художественного сознания, – которые

¹ Долгополов, Л.К. На рубеже веков. О русской литературе конца XIX – начала XX века / Л.К.Долгополов. – Л.: Советский писатель, 1985. – С. 38.

дают возможность увидеть новые смыслы, связанные с широкой сферой формирования и функционирования художественного текста.

Новизна исследования заключается в том, что в работе впервые предпринимается анализ драматургии Л.Н.Андреева с помощью культурных кодов, знаки которых закрепились на разных уровнях драматических произведений автора. До сих пор многие явления в русском театре и драматургии, включая произведения Л.Н.Андреева, анализировались на уровне тем, идей, образов, сложения и разрешения драматургического конфликта, драма как текст оставалась за рамками интересов исследователей.

Целью диссертационного исследования стало определение параметров художественной картины мира Л.Н.Андреева-драматурга в соотношении ее с образом действительности эпохи рубежа XIX-XX вв. через знаки культурного кода, закрепившиеся в драматургических текстах автора.

Для достижения цели необходимо решить ряд *задач*:

1. Представить обзор основных подходов к изучению творчества и драматургии Л.Н.Андреева и обозначить наиболее спорные и проблемные вопросы, связанные с определением художественной концепции писателя и драматурга.

2. Определить методологическую базу исследования путем приведения дефиниций для понятия культурный код, такие, как художественный код, культурная и художественные парадигмы, художественная картина мира, «трамплины интертекстуальности»; а также значение мифа, символа и архетипа как «трамплинов интертекстуальности» (Р.Барт), обеспечивающих связь художественного текста и культурного поля.

3. Описать мировоззренческую ситуацию рубежа XIX-XX вв. с учетом основных философских и художественных достижений, закрепившихся в «словаре действительности» эпохи, и определить в ней место творческих исканий Л.Н.Андреева.

4. Описать основной принцип реализации мировоззренческих кодов в драматургии Л.Н.Андреева, основанный на использовании мифологем, символов или архетипов, являющихся средствами наиболее точного выражения основного типа конфликта эпохи: человек – мир. Проследить особенности интерпретации Л.Н.Андреевым устойчивых образов, мотивов, сюжетов и изменение их значений в художественной картине мира драматурга.

5. Проследить эволюцию мировоззренческих кодов в драматургии Л.Н.Андреева: а) функционирование «астрономического кода», сформировавшегося в литературе рубежа веков под влиянием научных исследований в области астрономии (на уровне образов-символов небесных светил и организации хронотопа в драматургии исследуемого автора); б) элементы «театрального кода», порожденного общей для рубежа веков установкой искусства на синтетизм (на разных уровнях драматургических текстов Л.Н.Андреева).

6. Проследить влияние эффекта «парада культур» (И.Ю.Искрицкая) в литературе рубежа веков на формирование художественного кода драматургии Л.Н.Андреева: использование им театральных и драматургических форм выражения разных художественных систем от античного театра до театра и

драматургии символистов, – а также выявить стилистические формы драматургического выражения, отражающие специфику художественной концепции Л.Н.Андреева.

Методологической основой исследования послужили структурно-семиотический, историко-функциональный и компаративистский методы с учетом опыта их применения в практике Р.Барта, М.М.Бахтина, Ж.-Ф.Лиотара, Ю.М.Лотмана, О.М.Фрейденоберг, В.И.Тюпы, И.В.Саморуковой и др. Основополагающими в работе стали труды по теории и истории драматургии рубежа XIX – XX веков Ю.В.Бабичевой, Б.И.Зингермана, М.Ю.Полякова, П.Пави, К.Л.Рудницкого, В.В.Фролова, В.Е.Хализева, О.В.Журчевой и многие другие; а также исследования творчества Л.Н.Андреева, проведенные В.И.Беззубовым, Б.С.Бугровым, Л.А.Иезуитовой, И.Ю.Искрицкой, Е.А.Михеичевой, К.Д.Муратовой, Л.А.Смирновой и др.

Основные положения, выносимые на защиту.

1. Русская литературно-художественная парадигма конца XIX – начала XX вв., хотя и опирается на более или менее общие мировоззренческие основания, характеризуется сосуществованием множества разнородных художественных направлений. В рамках каждого из направлений существовала система художественных средств, соотносимая с художественной картиной мира его представителей. Драматургия Л.Н.Андреева, являясь неотъемлемой частью культурного поля рубежа веков, несет на себе его отпечаток, как в содержательном плане, так и в плане художественной формы. Специфической чертой творческих исканий драматурга стало то, что его художественная система не соотносима в полной мере ни с одним из художественных направлений, хотя черты многих из них формально закрепились в ней.

2. Художественная картина мира драматургии Л.Н.Андреева впитала в себя культурные коды эпохи рубежа XIX-XX вв., в которой художник так или иначе стремился прикоснуться к основам мироздания для того, чтобы найти точку опоры в быстро меняющемся мире. Миф и символ стали самыми доступными и близкими к началу мира источниками, в них писатели видели то, что было утрачено человеком за всю его историю. Художественный мир драматургии Л.Н.Андреева строится на мифо-символическом коде, репрезентативными средствами которого являются мифологемы, символы, архетипические образы и сюжеты.

3. Художественное сознание драматурга, сформировавшееся под влиянием учений А.Шопенгауэра и Ф.Ницше эволюционировало от понимания действительности как перевернутого христианского мира, лишённого бога, к пониманию мира как бессмысленного театрального представления, совершающегося на множестве изолированных театральных площадках. Две разные картины мира закрепились в драматургии Л.Н.Андреева в виде мировоззренческих кодов, условно названных соответственно «астрономическим» и «театральным».

4. Художественный метод Л.Н.Андреева-драматурга синтезирует в себе многие стилевые тенденции драматургии рубежа XIX-XX вв., сформировавшейся в условиях «парада культур». Кроме того, Л.Н.Андреевым были разработаны оригинальные средства выражения авторского сознания (создание ситуации экстаза, введение в пьесу пространных ремарок), получившие широкое

распространение в более поздних художественных системах (экспрессионизме, эпическом театре). Специфическим стилистическим кодом в драматургии Л.Н.Андреева становится «кинематографический».

Теоретическая значимость исследования состоит в том, что проблема типологии культурных кодов до сих пор оставалась малоисследованной и не решалась на материале русской литературы рубежа XIX – XX вв. В то же время для исследования литературы этого периода, определяемого историками литературы и культурологами как «парад культур», такой подход является наиболее продуктивным, поскольку многие художественные произведения, созданные в этот период трудно укладываются в рамки каких-либо направлений, а значит, должны рассматриваться в контексте культуры.

Практическая значимость работы заключается в том, что материалы данного исследования могут послужить основой для создания школьных и вузовских курсов, спецкурсов и семинаров по истории русской литературы рубежа XIX-XX вв.

Основные положения диссертации отражены в пяти статьях и **апробированы** в виде докладов на конференциях разного статуса: Всероссийской научной конференции языковедов и литературоведов «Русский язык и литература рубежа XX-XXI веков: специфика функционирования». Самара, 2005; Всероссийской научно-методической конференции «Движение художественных форм и художественного сознания XX и XXI веков» в рамках проекта «Самарская филологическая школа» в СГПУ, при участии СамГУ. Самара, 2005; Международной научной конференции «Актуальные вопросы филологии и проблемы столичного образования. IX Виноградовские чтения. Москва, 2005; Международной научной конференции «Коды русской классики. Проблемы обнаружения, считывания и актуализации». Самара, 2005; Зональной конференции литературоведов Поволжья «Вторые бочкаревские чтения». Самара, 2006.

Структура работы подчинена определенным нами задачам. Диссертационное исследование состоит из «Введения», двух глав и «Заключения». Библиографический список включает в себя 190 источников. Общий объем работы 186 страниц.

Содержание работы

Во «**Введении**» ставится проблема исследования, формулируются цель и задачи исследования, отмечается его актуальность и научная новизна, определяются объект и предмет исследования, указывается методологическая база, дается обзор работ, посвященных проблеме художественного метода и стиля Л.Н.Андреева.

Анализ литературоведческих работ по теме исследования показывает, что с 1960-х гг. по настоящее время изучение творчества Л.Н.Андреева ведется в трех основных аспектах: а) сопоставительный анализ, предпринимаемый Е.А.Михеичевой, Б.С.Бутровым, В.И.Беззубовым, К.Д.Муратовой; б) анализ драматических форм, содержащийся в работах В.В.Фролова, Л.А.Иезуитовой; в) анализ с точки зрения идеи синтетизма – поиск какого-либо единого принципа, который лежит в основе строения текста в свойственной только Л.Н.Андрееву манере – прослеживается в исследованиях Е.Л.Соловьевой, Г.Н.Боевой.

Первая глава – «**Эпоха – коды – художественный текст**» – посвящена

рассмотрению проблемы способов соотношения культурного кода и драматургического текста, а также выделению основных единиц в «словаре действительности» рубежа веков и возможности их реализации в творчестве Л.Н.Андреева.

В первом параграфе – **Культурный код как литературоведческая категория и сопредельные понятия** – объем и границы понятия «культурный код» раскрывается через приведение ряда дефиниций. Художественный код (М.Поляков) является частью культурного кода, функционируя в отдельном художественном произведении, во всем творчестве одного автора или же в целом направлении. Культурного код – понятие более широкое. Являясь способом отражения действительности, он включает в себя, кроме эстетического, научное, социальное, ментальное и другое освоение действительности. Весь этот комплекс представлений закрепляется в знаках и затем может реализоваться в том числе и в художественном коде. Но, поскольку новое литературное произведение не возникает «само по себе» из знаков культурного кода, а принадлежит автору, то принято говорить о «художественной картине мира» – способе понимания действительности писателем. Художественная картина мира включает в себя специфические представления о времени, пространстве, событии, бытии и других основополагающих координат, определяющих устройство мира. Авторское сознание не существует в культурном и историческом вакууме, оно зависит от ценностных, эстетических, социальных установок эпохи, но видение мира отдельно взятого автора может придавать этим установкам самые неожиданные значения, рождая новые и новые смыслы, в результате чего создается художественная картина мира. В этом смысле она противопоставлена коллективному кодированию, то есть культурному коду как знаковой системе, в которой закрепляется картина мира какой-либо эпохи. В качестве структурных осей, организующих строение коллективной картины мира, выступают некие ценностные центры, «легитимированные метарассказы» (Ж.-Ф.Лиотар) – высказывания, прошедшие апробацию в разных сферах человеческой деятельности (научной, эстетической и др.). На основе таких высказываний формируется научная, художественная и другие парадигмы. Художественная парадигма диктует принципы организации знаков внутри художественного высказывания, то есть способ соотнесения знаков с легитимированным «метарассказом».

Второй параграф – **«Трамплины интертекстуальности» в драматическом произведении** – посвящен рассмотрению механизма закрепления знаков культурного кода в художественном тексте.

Культура мыслится как устойчивая система знаков, с помощью которой осуществляется познание мира, передается опыт предыдущих поколений, при этом знак отражает, дает имя той или иной культурной реальности. При таком подходе к определению культуры стали очевидными связи культуры и текста как произведения словесного искусства. Эти связи обеспечиваются при помощи «трамплинов интертекстуальности» (Р.Барт) «Трамплины» интертекстуальности, являются способами взаимодействия художественного произведения и культурного контекста. В драме такие «трамплины» можно обнаружить на любых уровнях текста: лексическом (цитаты, прямые или завуалированные,

высказываний мыслителей, художников, политических деятелей); на уровне художественного времени и пространства; жанровых структур; конфликта; сюжетообразования, персонажей и т.д.)

Одним из самых распространенных видов связи культурного текста и художественного произведения на всех уровнях можно считать вплетение в ткань произведения символов, архетипов и мифологем. В настоящем исследовании речь идет преимущественно об этих видах интертекстуальности, поскольку исследование посвящено автору периода рубежа XIX-XX вв., а как известно, для этого периода миф и новое мифологическое сознание стали своего рода базой для формирования художественной парадигмы. Мифологемы, символы и архетипы понимаются в исследовании вслед за Ю.М.Лотманом как кодокомпоненты культуры, которые отражают понимание действительности в ту или иную эпоху.

Другим важным компонентом, обеспечивающим взаимодействие художественного сознания автора и контекста культуры, является жанр, поскольку жанр является своего рода фильтром, стоящим между общими дискурсивными практиками и конкретным художественным высказыванием. На частном художественном материале он позволяет разграничить общее и индивидуальное, отразить процесс рождения авторской идеи в результате отбора жанрового опыта.

Таким образом, под «трамплинами интертекстуальности» в исследовании понимаются: мифы и мифологемы, архетипы и их трансформации, символы, прецедентные тексты и элементы прецедентных текстов (образы, композиционные схемы, жанровые образования).

Третий параграф – **«Словарь действительности» эпохи и его реализация в драматургии Л.Н.Андреева** – посвящен описанию «словаря действительности» порубежной эпохи, в который вошли личности, факты и явления культурной, общественной и повседневной жизни.

Художественное сознание рубежа веков было подготовлено работами мыслителей конца XIX в.: А.Шопенгауэра, Ф.Ницше, В.С.Соловьева, концепции которых получили статус легитимированного метарассказа. Учения А.Шопенгауэра и Ф.Ницше говорили о бессмысленном существовании человека в «обезбоженном» мире, где «гением-вдохновителем» становится смерть, а вся человеческая культура – ни что иное, как ветхая заслонка, ограждающая человека от хаоса и небытия. По Ницше, только преодоление законов морали, права, религии позволит человеку реализоваться в новой, высшей форме, в форме «сверхчеловека». Но для этого он должен столкнуться напрямую с первозданным хаосом. О преодолении человека говорил и В.Соловьев, но христианский философ понимал под преодолением не уничтожение «старого» человека, а трансформирование человечества в Сверх-Личность, или Софию Премудрость Божию. Все эти концепции говорили об одном – кризисе старой культуры и начале новой.

Художественная парадигма порубежной эпохи формировалась, в первую очередь, на основе разработки концепции личности, существующей на сломе культур, по-разному решавшейся в творческих концепциях отдельных авторов и художественных направлений. Анализ литературоведческих работ позволил выявить основные характеристики личности, закреплённые в художественных моделях мира разных авторов. Общими можно назвать следующие качества,

отличающие состояние человека порубежной эпохи: одиночество, порожденное межличностной разобщенностью людей, растворенных в массе; «ежечасное чувство смерти»; стремление к выходу за пределы личности; разобщенность с миром, а точнее мирозданием. Стремясь найти основу и смысл человеческого существования, авторы рубежа веков обращаются к первоначалу, к мифу, часть художников начинает исследование возможностей подсознания.

Новое содержание литературы требовало новых форм выражения. В драматургии возникает комплекс явлений, ныне обозначаемых как «новая драма», в которых особое место уделяется форме. Созданием новых средств драматургического выражения увлекается и Л.Н.Андреев. В течение творческой деятельности он создает пьесы, которые не получили до сих пор однозначного определения с точки зрения их формы.

Драматургия Л.Н.Андреева впитала в себя основные параметры современной автору художественной парадигмы: использование мифа и символа, прецедентных текстов в качестве средства восполнения утраченных смыслов, а также преодоления литературных форм периода непосредственно предшествовавшего формированию новой парадигмы. На формирование индивидуальной художественной картины мира Л.Н.Андреева также повлияли его увлечения изобразительным искусством, фотографией, кинематографом и театром. Андреев часто находился под почти гипнотическим влиянием творческих личностей, их произведений. Его восхищали таланты таких разных мастеров как Л.Толстой, М.Горький, А.Чехов, А.Блок. Андреев постоянно искал вдохновения в самых разных видах искусства. Известно, например, его пристрастие к изобразительному искусству, в частности к работам А.Дюрера и Ф.Гойи. Сильное эмоциональное впечатление, полученное от картин этих художников Андреев перенес не только на страницы своих произведений, но и непосредственно на окружающую его действительность: обстановка замка писателя в Финляндии вполне могла бы стать антуражем сюжетов произведений Гойи или Дюрера. Страстным увлечением Андреева была также цветная фотография, а позднее и «искусство ожившей фотографии» - кинематограф. Но, конечно, главным увлечением Андреева был театр. Он хотел не просто писать для существующего театра, он мечтал сделать новый театр, отвечающий самым смелым художественным запросам Андреева-драматурга. Инокультурные проникновения в искусство модернизма затрагивают одновременно и область содержания, и область формы художественного текста. Так в «новой драме», создававшейся на рубеже веков, одной из ведущих становится тема, имеющая античные корни: противостояние человека и рока. Это влечет за собой перестройку принципов построения драмы, ее формы: герои в ней располагаются не друг против друга, а непосредственно лицом к лицу с враждебной действительностью. В основе «новой драмы» лежит новый тип конфликта: не одна человеческая воля против другой, а человек против «стен».

Во второй главе – «Художественный мир драматургии Л.Н.Андреева как система кодов» – последовательно рассматриваются мировоззренческие, семантические и художественные коды в драматургии Л.Н.Андреева, реализованные на разных уровнях его драматургических текстов.

Первый параграф – «**Мифо-символическая основа семантического кода в драматургии Л.Н.Андреева**» – раскрывает особенности формирования структуры художественного текста пьес исследуемого автора на уровне мифо-символических образов.

В драматургии Л.Н.Андреева герой вступает в неразрешимое противоречие не с другими героями, а с самим способом организации жизни, вследствие чего безысходная трагичность становится основным эмоциональным фоном всей драматургии Л.Н.Андреева. Герой чувствует себя одиноким в борьбе с миром, он задает свои вопросы в никуда, поскольку, чтобы получить ответ на вопрос, нужно, как минимум, иметь адресата. В пьесах же Л.Н.Андреева, как правило, адресат отсутствует или же на его место подставляется абстракция, представляющая, по замыслу автора одну из сил, управляющую жизнью человека. Эти «абстракции», или образы-персонификации, чаще всего, имеют мифологическую подцветку. Мифологические образы в художественном мире Л.Н.Андреева не имеют привязки к какой-либо определенной мифологической системе. Часть из них принадлежит христианской картине мира, часть – языческой античности, литературным текстам. Но вхождение этих образов в художественный мир драматурга опосредовано сознанием художника, сформированного эпохой. Поэтому даже узнаваемые образы мировой культуры несут на себе отпечаток авторского сознания или же мировоззренческие настроения эпохи.

Одним из постоянных демонических образов в художественном мире драматургии Л.Н.Андреева становится Некто и его трансформации. Чаще всего этот образ трактуется литературоведами как неумолимый и злой рок. Хотя тема рока, тяготеющего над жизнью человека, возникает еще в повести «Жизнь Василия Фивейского», свое персонифицированное выражение она получает в «Жизни Человека» в образе Некто в сером. Мифологическая основа образа Некто внедряет элементы мифологической структуры и в конфликт пьесы. На столкновениях человека и Некто построен конфликт пьесы. Троекратное обращение (троекратное действие) Человека к Некто несет в себе символическое значение. Почти без изменений образ Некто появляется вновь в пьесе «Анатэма» – это Некто, ограждающий входы, именуемый Он. В «Анатэме» рождается новый миф взамен старой притчи об Иове, которая послужила Л.Н.Андрееву источником сюжета. Система христианских кодов, заключенная в мифе, переворачивается в художественной картине мира Л.Н.Андреева. Перекодировке подвергается и образ дьявола в пьесе. В новом мифе, отражающем мироощущение эпохи без Христа, главным героем становится Некто, преданный закланию. В мировой культуре у него много имен: Дьявол, Вельзевул, Воланд, Мефистофель, Сатана. Л.Н.Андреев избирает имя наиболее близкое к русским традициям название Сатаны как Анатэмы (Анафемы), то есть отлученного, преданного закланию. Анатэма в пьесе и Сатана в мифе об Иове несут совсем разные нагрузки. В книге Иова Бог персонифицирован, в художественном мире Л.Н.Андреева он не только является внесценическим персонажем, само имя, а значит, и существование его ставится под сомнение.

Мифо-символическая основа проявляется и в образе Голода в пьесе «Царь Голод». Конфликт пьесы основан на вечной повтоторяемости сюжета, в котором Царь Голод обманывает, поверивший его обещаниям народ, история Царя Голода

понимается как предыстория, как миф о предчеловеке начала XX в. Мифологическая основа сюжета пьесы обуславливает структуру образа Времени в пьесе Л.Н.Андреева. Образ Времени в пьесе отсылает читателя к контексту средневековья, когда главным ориентиром не только суток, но и более существенных календарных вех становится звон церковных колоколов. Третья сила, властвующая людьми – смерть. Ее образ, по-видимому, навеян творчеством немецкого художника А.Дюрера, перед картинами которого писатель провел немало времени в Берлинском музее.

Система семантического кодирования в драматургии Л.Н.Андреева включает в себя целый ряд знаков, соотносимых с мировой литературой. Этот комплекс знаков, включающий в себя уже существующие в культуре образы, мы условно называем в исследовании «архетипическим кодом». Архетипический код – это, с одной стороны, часть мифо-символического кода, в том смысле, что некоторые его знаки-образы соотносятся с различными мифами, а с другой стороны, он включает в себя и знаки, не принадлежащие конкретной мифологической системе, но воспроизводимые в мировой культуре в виде устойчивых образов. Термин «архетипический» применяется в работе потому, что речь идет в основном о пьесах театра «панпсихе», содержанием которых является мысль человеческая, а также глубинные процессы подсознания. Условность употребления термина «архетипический» объясняется тем, что автор все же сознательно использовал устойчивые образы культуры для более глубокого проникновения во внутренний мир героев.

Целый комплекс архетипических кодов, соотносимых с русской классической литературой и с литературой модернистской парадигмы, обнаруживается в драматургии Андреева в последовательной трансформации образа «маленький человек» – «сверхчеловек». Сверхчеловек Л.Н.Андреева появляется, как и в концепции Ф.Ницше, только после «изживания» из мира обычного человека или «маленького человека». В художественном мире драматургии Л.Н.Андреева человек толпы (маленький человек), пытаясь вырваться из замкнутого круга одиночества, обусловленного разобщенностью людей, атрофией чувства сострадания и милосердия, пытается развить свою человеческую природу, расширить свое личностное пространство, вырасти над толпой, преодолев тем самым ощущение загнанности и бессмысленности своего существования. Таков герой драмы «Мысль» Антон Керженцев. Видимо оттого, что Керженцев сам – человек толпы, «примеривший» на себя роль «сверхчеловека» и не справившийся с ней. образу Керженцева намеренно противопоставлен образ сиделки Маши. В Маше проявляется самое ценное для драматурга человеческое качество – способность сопереживать, она та самая «сестра милосердия» (из «Жизни человека»), которая по счастливой случайности не спит и облегчает страдания Керженцева. Маша необразованна и проста, ее представления о жизни опираются на интуицию, а не на рацию.

Образ Маши – один из целого ряда женских образов в драматургии Л.Н.Андреева, которые несут на себе огромную смысловую нагрузку, служат одновременно ключами-загадками тайны мироздания. Женские образы практически не рассматриваются в исследованиях творчества Л.Н.Андреева, в то время как их анализ многое проясняет в строении художественного мира его пьес

и авторском сознании. Неслучайно в первой панпсихической драме «Екатерина Ивановна» главной героиней стала женщина. Способность женщины совмещать в себе противоположные основания мира притягивала Андреева-художника, давал ему возможность через женский образ раскрыть свое представление о мире как постоянной борьбе тьмы и света. Образ Екатерины Ивановны раскрывается через противоречивые по своей природе образы вакханки, Мессалины, Саломеи. Но Екатерина Ивановна, очевидно, кроме общекультурных имеет и русские литературные корни. Имя Екатерина отсылает читателя к Катерине Островского с той разницей, что героиня Л.Н.Андреева, уже раздавленная пошлостью окружающего ее мира, хочет, но боится умереть. Страх перед смертью, пугает героиню Л.Н.Андреева больше, чем ужас жизни, поскольку она подозревает, что Бога нет.

В пьесе «Профессор Сторицын» в женском образе княжны Людмилы Павловны материализуется «нетленное». В самом облике героини содержится отсылка к образу Незнакомки А.Блока, представляющей собой знак ирреального в реальном. У Андреева это подчеркивается внешним видом героини, которая всегда представляет разительный контраст с окружающей действительностью. Но, несмотря на внешнюю схожесть этих образов, героиня Л.Н.Андреева содержательно восходит не только к образу Прекрасной дамы (художественной интерпретации Вечной Женственности Соловьева, являющей собой мировую мудрость и имеющую христианские прототипы), а скорее является персонифицированной «красотой» Ф.М.Достоевского. Женщина в художественной системе драматурга может стать спасением для мужчины, поскольку в ней сосредоточена великая тайна бытия. Утрата светлого женского начала в художественной картине мира Л.Н.Андреева приводит к потере веры в разумную организацию жизни, выбивает почву из-под ног героев (Глуховцева, Генриха Тиле, Директора театра, Антона Керженцева, Самсона).

Одним из устойчивых символических образов, проходящих через большинство пьес Л.Н.Андреева, стало слово как один из инструментов познания мира человеком. В сатирических миниатюрах для сцены, написанных автором в разные периоды творчества, прослеживается мотив "высказанного/невысказанного слова", который становится элементом определяющим строение конфликта и организацию «надтекста». «Мотив слова» становится сюжетобразующим элементом в одноактных пьесах Андреева. Он возникает тогда, когда требуется номинация или определение той стороны бытия, которая лежит за пределами рационального познания. Словами герои пьес Андреева стремятся выразить невыразимое, но оно всегда ускользает, поскольку слово в его художественной системе социально, а значит ложно. «Мотив слова» возникает также для усиления эффекта отчуждения, создаваемого автором. Герои пытаются словами загородиться от непонятного им мира. Мотив «невысказанного слова» («неизреченной мысли») и «высказанного слова» восходит к подобному мотиву в творчестве Е.А.Баратынского, Ф.И.Тютчева, Л.Н.Толстого, работам В.С.Соловьева, где слово ложно, а мысль истинна. В художественном мире Л.Н.Андреева этот символ также связан с темой одиночества, вызванной социальной разобщенностью людей. Кроме того, он отражает проблему потери

ориентиров в мире, и как следствие, утрату человеком способности называть вещи в этом мире и определить ценность каждой из них.

Комплекс мировоззренческих кодов в драматургии Л.Н.Андреева представляет собой своеобразную «перекодировку мира» за счет интерпретации существующих в культуре устойчивых элементов, наделенных информацией об устройстве мира и месте в нем человека. Перекодирование мифологем, символов и архетипов культуры приводит к созданию неповторимой художественной картины мира, соответствующей мировоззренческим установкам Л.Н.Андреева.

Во втором параграфе – **«Эволюция мировоззренческих кодов в драматургии Л.Н.Андреева»** – последовательно раскрываются причины трансформации во времени астрономического и театральные кодов в драматургии Л.Н.Андреева, связанные с изменением мировоззренческих координат писателя.

С одной стороны, мировоззренческая система Л.Н.Андреева имеет под собой прочное основание, представляющее собой «пантрагическое» понимание мира, сформированное под воздействием учений Ф.Ницше и А.Шопенгауэра. А с другой стороны, она обуславливается и влиянием на него классической русской литературы (Ф.М.Достоевского, Л.Н.Толстого), а также современными ему писателями-символистами, в основе мировоззрения которых лежит христианская философия. Но воспоминания современников свидетельствуют о том, что Л.Н.Андреев был натурой увлекающейся, «проживающей» разные роли в социальной, художественной и философской системах. Этими факторами определяется неоднозначное восприятие действительности художника, закрепившееся в его художественной картине мира в виде мировоззренческих кодов, которые названы в исследовании «астрономическим» и «театральным».

В искусстве рубежа XIX-XX вв. легко обнаруживаются образы-символы, относящиеся к «астрономическому» коду: солнца, луны, звезд, которые сформировались под воздействием популярной в России книги Г.Клейна «Астрономические вечера». Обращение к «астрономическому коду» на рубеже веков было актуальным потому, что для того времени был характерен активный поиск новых духовных ориентиров, которые бы пришли на смену уходящей христианской системе ценностей. В этом смысле симптоматично, что первая завершенная пьеса Л.Н.Андреева называется «К звездам». В пьесе появляется характерный для порубежной эпохи мотив «детей солнца» – это не только все люди, живущие на земле, но и все разумное, что существует во вселенной, во все времена; дети солнца в художественной картине мира Л.Н.Андреева – это дети разума. Анализ пьесы показывает, что образы небесных светил в ней организуют вертикальную модель художественного мира, поделенного на землю, дом-обсерваторию и звездное небо. В художественном мире пьесы возникает концепт – дом-обсерватория-храм. Намеренное «сращение» Андреевым понятий о доме, храме и обсерватории в один концепт, с одной стороны, дань времени – увлечении популярными воззрениями на солнце как источник жизни на земле, а с другой стороны, показатель такого понимания мира, в котором из пространства дома вытесняется христианское начало. Расположение портретов астрономов в одном ряду с гравюрой на сюжет о Вифлеемской звезде дает возможность читателю/зрителю наполнить старую христианскую синтагму новым содержанием. В христианской мифологии звезда возвещает о рождении Мессии

(Иисуса Христа) и указывает волхвам путь к нему. В пьесе Л.Н.Андреева волхвы, идущие за звездой, замещаются учеными, «детьми солнца». Мощная мифологическая подсветка, включенная в текст пьесы, не только делает объемной мысль о «детях солнца», стремящихся жить «жизнью всей вселенной», но и выстраивает особый хронотоп мира, в котором одна ценностная система сменяется другой, христианский иррациональный код – «астрономическим» разумным.

В трагедии «Жизнь человека», написанной всего через три года после пьесы «К звездам», астрономический код исчезает. Солнца в пьесе не видно совсем, и даже ночь, просачивающаяся сквозь окна в дом Человека, беззвездна и темна. Пьеса лишена каких бы то ни было космических ориентиров, в хаосе зажигается и горит свеча, символизирующая рождение и жизнь человека. Л.Н.Андреев ставит своей задачей показать жизнь человека «вообще», вне ее ориентации на конкретно-историческое время-пространство. Драматург занят поиском «внесоциальной истины» (К.Д.Муратова), он не пытается найти место своему Человеку, оно уже предопределено, поэтому автору и не нужны пространственные ориентиры. В тесно связанной с «Жизнью человека» пьесе «Царь Голод» Л.Н.Андреев сужает свое исследование жизни человеческой «вообще» до жизни человеческой в социуме. В ней вместо обобщенного человека действуют социальные группы (голодные и богатые) и время-пространство приобретает в пьесе более конкретные очертания. В драматургическом тексте вновь проявляется астрономический код, но его структурно-семантическая организация сильно меняется по сравнению с первой пьесой драматурга. Солнце, находящееся на линии горизонта, совершенно меняет устройство художественного мира пьесы, он теряет свою вертикальную организацию. Мир становится плоским, горизонтальным, солнце находится на одном уровне с землей. Приземляются в пьесе и ориентиры жизни человеческой: Человек уже не живет жизнью всей Вселенной, Голод правит миром. В «Анатэме» солнце – это уже не разумное начало, организующее жизнь во вселенной. «Великий Разум вселенной», начало всякого бытия отделен от солнца, он обитает в безмолвии и тайне за железными воротами. Таким образом, разумное начало вынесено за пределы видимого мира, оно неопределенно и недоступно для понимания. Солнце же составляет часть видимого, познаваемого мира, оно испепеляет все живое на земле, делая человеческую жизнь невыносимо тяжелой и бессмысленной. Пожалуй, «Анатэма» – последняя пьеса, в которой солнце светит ярко и находится в зените. В последующих пьесах Л.Н.Андреева действие происходит либо на закате, либо в сумеречный час. Положение солнца на линии горизонта совершенно меняет пространственно-временную организацию пьес: вечные сумерки, вечный закат. Картина мира становится плоской, горизонтальной. Действие все больше происходит в ночи, сценическое пространство подчинено электрическому свету или свету факелов.

Начиная с пьесы «Черные маски» погружение в глубины внутреннего мира героев Л.Н.Андреева почти во всех пьесах приводит к трансформации вертикального хронотопа внешнего мира путем его «опрокидывания». В поздних пьесах Л.Н. Андреева закатные и предзакатные часы становятся временем, в которое совершается действие. Поздние пьесы Л.Н.Андреева преимущественно психологические, в них автор исследует тайны человеческих мыслей. Интересно

отметить в этой связи трансформацию образа ученого от ранних пьес к более поздним. В первой пьесе Л.Н.Андреева явлен образ ученого астронома, который занимает место волхва в постхристианской картине мира. В последующих пьесах исчезает астроном, а образ ученого остается: профессор Сторицын в одноименной пьесе, доктор медицины Керженцев в драме «Мысль». От ученого, изучающего жизнь и принципы организации Вселенной, ищущего разумное начало в организации мироздания, Л.Н.Андреев приходит к изображению ученого-психиатра, исследующего устройство человеческой души и разума. Смена системы кодирования обусловлена сменой предмета художественного исследования, предпринимаемого Л.Н.Андреевым. Если в пьесах с вертикальным хронотопом предметом изображения становится мир внешний, его организация, ставится вопрос о месте в нем человека, то в пьесах с горизонтальным и «опрокинутым» хронотопом предметом изображения становится внутренний мир человека, его самосознание и подсознание. Ослабевает астрономический код, все больше проявляется код театральный.

В ранних пьесах вертикально устроенный мир, организованный по образу и подобию христианского мира, но с другим содержанием, определяет жизнь человеческую. В драмах театра панпсихе пространство организуется мыслью: оно подчиняется мысли, становится линейным, протяженным во времени. В последних пьесах Л.Н.Андреева («Собачий вальс», Реквием») пространство вообще «переворачивается», ускользает, обманывая и героев, и читателя/зрителя. Его дробление, разделение на несколько подпространств становится не упорядоченным, не организованным (как это было в первой пьесе «К звездам»), а множественным, непредсказуемым. Оно уподобляется не физическому пространству внешнего мира, а внутреннему, подсознательному, отчасти мистическому, театральному, оно становится местом для представлений, игр разума, мистических явлений.

Элементы театрального кода можно обнаружить уже в первых драмах Л.Н.Андреева. В пьесе «К звездам» драматург вводит своеобразную «интермедию» прямо в действие. В третьем действии младший сын астронома Терновского Петя, острее всех героев чувствующий ужас жизни, устраивает «шуточное» представление свадьбы, выдавая убогую старушку за свою прекрасную невесту. Трагедия «Черные маски» целиком построена на театрализации, но особого свойства – это мистерия. В драматургии Л.Н.Андреева часто обнаруживаются следы мистерии-обряда. В пьесе «Самсон в оковах» автор использует элемент обряда инициации: Самсон погружается под землю и оттуда возвращается перерожденным. Попытка убийства героини в пьесе «Екатерина Ивановна» и ее перерождение в разных обликах – Вакханки, Саломеи – по сути, являет собой тот же процесс инициации. Продолжая последовательную реализацию театрального кода в своей художественной системе, Л.Н.Андреев строит пьесу «Любовь к ближнему» по принципу «театра в театре». Этот принцип достигает своего апогея в последних пьесах Л.Н.Андреева «Реквием» и «Собачий вальс». В то же время автор расценивал эти произведения как наивысшее достижение в рамках созданной им художественной системы «чистого пансихизма», в которой основным предметом изображения и главным действующим лицом стала «мысль человеческая».

Итак, художественная система Л.Н.Андреева эволюционирует таким образом, что астрономический код постепенно уступает место коду театральному. Это связано с изменением мировосприятия автора: традиционная система миропонимания, построенная на древних принципах вертикального устройства мира, сменяется самостоятельной системой мышления, устроенной более сложным образом и стремящейся к синтетизму. С годами трагическое мировосприятие Л.Н.Андреева усиливается, приходит понимание жизни как театра-абсурда, где герои лишены чувства гармонии с миром, и доведено до предела чувство экзистенциального одиночества.

В параграф третьем – «**Стилистические коды в драматургии Л.Н.Андреева**» – раскрывается структура художественного кода в драматургии Л.Н.Андреева.

«Перекодировка мира» на уровне содержания требовала изменений и на уровне художественной формы. Это привело к формированию в драматургии Л.Н.Андреева нового подхода к изображению действительности, оригинального художественного метода и стиля писателя – это отразилось на системе стилистических приемов и средств.

При наблюдении над системой ремарок в пьесах Л.Н.Андреева, в первую очередь, бросается в глаза то, что автор дает не просто обозначение места действия и описывает положение героев в нем, он создает своеобразную режиссерскую экспликацию, подробно рассказывающую об организации сцены, ее освещении и цветовой гаммы. Текст пьесы «Жизнь человека» состоит из пяти сменяющих друг друга картин, в которых содержатся не только обстоятельные ремарки, но и описывается то впечатление, которое обстановка должна производить на зрителя. Авторское вмешательство в ранних пьесах Л.Н.Андреева осуществляется и за счет введения в действие подобия античного хора. В пьесе «Жизнь человека» в роли хора выступают поочередно Родственники и Друзья/Враги (Гости) Человека: и те и другие предвзвешивают появление героя на сцене на разных этапах его жизни. «Хор» делает рельефными изменения, происходящие в жизни Человека, обозначает границы «картин», напоминая при этом зрителю о нереальности происходящего. Подобная роль отводится «хору» студентов в частично автобиографической пьесе «Дни нашей жизни». Песни – «Вечерний звон», «Быстры как волны дни нашей жизни» – поются студентами в «переходные» моменты действия (от солнечного дня к сумеркам, от сумерек – к ночи), также, как и в «Жизни человека», отмеряя этапы человеческой жизни. Но в здесь хору принадлежит и еще одна функция – своеобразное предупреждение героев о том, что им предначертано. Эта песня звучит в тот момент, когда Глуховцев, не зная о тайне Оль-Оль, ослеплен любовью к ней и на время лишен терзаний «проклятыми вопросами».

Специфическим средством выражения авторского сознания, присущим театральной системе Л.Н.Андреева, стало создание «ситуации экстаза». В текстах его драм есть сцены, в которых герой путем гипертрофированной экспрессии пытается преодолеть состояние одиночества и страха, придавая им мистическую значимость и вселенские масштабы. В драматургии Л.Н.Андреева «ситуации экстаза» занимают особое место в поздних пьесах, написанных в 1910-е гг. – «Реквием» и «Собачий вальс». Финальные монологи героев, Директора театра и

Генриха Тиле, построены по принципу эмоциональной градации, они звучат тем более напряженно, что герои в момент их произнесения находятся на сцене в полном одиночестве. Создается впечатление, что герои напрямую обращаются к миру. Ситуация экстаза обнажает скрытый конфликт – «человек – мироздание». Разрешения конфликта не наступает. Ситуация экстаза как способ выражения авторского сознания станет широко применимым приемом в драматургии немецкого экспрессионизма.

Стремление художника создать новую систему форм выражения авторского сознания в драме приводило Л.Н.Андреева к рефлексии над собственными произведениями и над произведениями своих современников, что побуждало автора время от времени прибегать к пародии. Пародийность как способ «перекодировки» предшествующих литературных фактов становится одним из художественных принципов организации одноактных пьес Л.Н.Андреева. Его пьеса «Кающийся» создавалась как автопародия на психологическую драму «Не убий». Его же пьеса «Упрямый попугай» не является пародией на какое-то конкретное произведение, но иронически преломляет распространенный в то время тип драмы, в основе которой лежит конфликт между познаваемым и непознаваемым миром. Драма-пародия «Честь», написанная в период увлечения Л.Н.Андреевым панпсихической драмой, является своего рода «переживанием» старых форм. Она пронизана кодами символистской поэтики, которые намеренно подчеркиваются автором за счет их помещения в чуждый символизму контекст. Пародийность как форма кодирования авторского сознания в одноактных пьесах Л.Н.Андреева становится, таким образом, средством эстетической полемики с писателями-символистами, и одновременно способом самоидентификации, позволяющим драматургу определить границы индивидуальной художественной картины мира.

Многие исследователи определяют трилогию Л.Н.Андреева – «Жизнь человека», «Анатэма» и «Царь Голод» – как опыт экспрессионистских произведений. Многие из средств экспрессионистской поэтики можно обнаружить в художественной организации андреевских пьес (активное использование света, цвета и музыки на уровне авторских ремарок; плакатные, очерченные одним резким штрихом образы героев), но система художественного кодирования автора обозначенных пьес представляется более сложной. Отчасти она обусловлена мировоззренческими кодами, обозначенными нами как «астрономический» и «театральный», но эта трилогия имеет также и специфический код, который мы условно определяем как «кинематографический». Это элементы в строении драматического текста Андреева, которые, предположительно, сформировались под влиянием кинематографа и стали частью системы индивидуального авторского кодирования.

Чтобы обнаружить кинематографический код в драме, нужно предположить, во-первых, что в драме возможно покадровое мышление, то есть изменение заданной точки зрения; а во-вторых – нарушение прямой направленности времени и расширение пространства. Изменение точки зрения в кинематографе сопровождается изменением освещения, в котором оказывается объект изображения. В трех исследуемых пьесах действие разделено на «картины», каждая из которых имеет особое освещение, отличное от других, а также

характеризуется изменением направления источника света, что меняет представление о пространстве. В трилогии образы героев укрупняются постепенно, как будто автор наводит свет на их фигуры, создавая иллюзию смены крупного плана общим, заставляя читателя/зрителя следить за взглядом автора. Во всех трех пьесах прослеживается визуальный прием, помогающий автору создать сложное, недраматургическое пространство и время: введение в текст пьесы «рамки», сквозь которое проступает иное пространство, иное время. Во второй картине «Царя Голода» «рамка» создается не только светом, но и конструкцией окна. Автор выводит в поле зрения читателя/зрителя своих героев, подводя их к окну, при этом большая часть жизни людей за окном остается невидимой. В пьесе «Жизнь человека» «рамка» окна также становится экраном, на котором отражается другой мир, с другим пространством и течением времени. Через большие восьмистекольные окна все настойчивее от картины к картине смотрит Ночь в жилище Человека, показывая выход в безграничное пространство без времени. В пьесе «Царь голод» окно стирает границы мира богатых и голодных.

Монтажная композиция как принцип построения эпического произведения существовал задолго до Л.Н.Андреева, но в XX веке с появлением кинематографа и развитием такой категории кинопоэтики как кадрирование этот прием стал использоваться в драматургии сознательно и развился в 1910-х гг. в результате сценических экспериментов, осуществленных экспрессионистами, как-то: одновременное развитие действия на нескольких площадках, несколько театров действия в одной сцене, игра света, иллюзия общего и крупного планов.

В **заключении** подводятся итоги проведенного диссертационного исследования. Художественные искания Л.Н.Андреева в области драматургии можно представить как скольжение от одной формы к другой, от одного тематического пласта к другому, причем зачастую автор возвращается к уже пройденным смыслам и формам, перерабатывая их и представляя в новом сплаве художественного целого. Отчасти это можно объяснить тем, что Л.Н.Андреев, по свидетельствам его современников (М.Горького, В.Вересаева, К.Чуковского), был натурой увлекающейся, импульсивной, его умонастроения грешили почти юношеским максимализмом и сменяли друг друга подчас столь же неожиданно, сколь и стремительно. Кроме того, это объясняется еще и тем, что Л.Н.Андреев всегда стремился найти максимально синтетическую форму выражения, способную объемно отразить его представления о действительности.

Основные положения диссертации изложены в **5 публикациях**.

Работа, опубликованная в ведущем рецензируемом журнале, утвержденном ВАК:

1. Болдырева, Т.В. «Астрономический» код в драматургии Л.Н.Андреева (опыт анализа пьесы «К звездам») / Т.В.Болдырева // Вестник Самарского государственного университета / Гл. ред. Г.П. Яровой. – Самара: СамГУ, 2007. – С. 40-46.

Работы, опубликованные в других изданиях:

1. Болдырева, Т.В. Типология культурных кодов в драматургии Л.Андреева / Т.В. Болдырева // Русский язык и литература рубежа XX – XXI веков: специфика функционирования: Всероссийская научная конференция

языковедов и литературоведов (5 – 7 мая 2005 года) / Отв. ред. Р.И.Тихонова. – Самара: Издательство СГПУ, 2005. – С. 456-460.

2. Болдырева, Т.В. Экзистенциальная природа мотива «высказанного/невысказанного» слова в одноактных пьесах Леонида Андреева / Т.В.Болдырева // Движение художественных форм и художественного сознания XX-XXI веков: Материалы Всероссийской научно-методической конференции, проведенной в рамках проекта «Самарская филологическая школа» / Отв. ред. О.В.Журчева. – Самара: Изд-во СГПУ, 2005. – С. 148-153.

3. Болдырева, Т.В. Трагедия или фарс: попытка анализа одноактных пьес Л.Н.Андреева / Т.В.Болдырева // Сборник материалов международной научной конференции «Интеграция интеллектуальных процессов в экономике, менеджменте и межкультурной коммуникации» / Отв. ред. Г.В.Алексушин. – Самара: ПФ МУМ, 2007. – С. 202-209.

4. Болдырева, Т.В. Кинематографический код в трилогии Л.Андреева («Жизнь человека», «Царь Голод», «Анатэма») / Т.В.Болдырева // Бочкаревские чтения: Материалы XXX Зональной конференции литературоведов Поволжья 6-8 апреля 2006 года. Том 1 / Отв. ред. О.М.Буранок. – Самара: Изд-во СГПУ, 2006. – С.56-63.

Подписано в печать 10 апреля 2008 г.
Формат 60×84/16. Бумага офсетная. Печать оперативная.
Объем 1 п.л. Тираж 100 экз. Заказ № 1515
443011 г. Самара, ул. Академика Павлова, 1
Отпечатано УОП СамГУ

) =